

Pietro Tripodo traduttore di Arnaut Daniel

Zeno Verlato

...da selva a selva interseca, trasparendo.
 (Pietro Tripodo, *Vampe del tempo*).

1. Traduzione come rifacimento

Quando nel 1997 uscì la traduzione del trovatore provenzale Arnaut Daniel¹, Pietro Tripodo stava per toccare i cinquant'anni. Un'età critica, se età poetiche sono piuttosto la giovinezza e la vecchiaia, e un'età di bilanci. Accade che alcuni poeti a tale tornante mostrino la disillusione dei vecchi secolari, altri la curiosità e l'entusiasmo dei giovani. Mi sembra di poter dire che Tripodo appartenesse a questa seconda categoria, se è vero che il suo Arnaut non appare come un punto d'arrivo, ma come una strada aperta e gettata innanzi verso nuove sperimentazioni. La malattia che allora già covava l'avrebbe consumato in poco tempo, ma si può dire che la sua ultima raccolta poetica *Vampe del tempo*², scritta in parallelo alla traduzione arnaldiana e uscita l'anno dopo, già puntasse verso nuove mete poetiche³.

La traduzione del trovatore conclude un percorso poco meno che ventennale, che ha inizio con le pubblicazioni in rivista dei primi anni Ottanta⁴, e un punto mediano nella raccolta poetica *Altre visioni* (1991)⁵. Ultimo viene dunque Arnaut, dopo che Tripodo come traduttore aveva toccato terre, tempi e lingue diverse. Tra edite e inedite, le sue traduzioni, cui egli dava volentieri il nome di *rifacimenti*⁶, avevano infatti toccato il greco antico (Ibico, Mimnermo)⁷, e il latino in tutta la sua ampiezza storica, dai poeti classici (Orazio, Catullo), ai cristiani (Ausonio)⁸, agli umanisti (Poliziano,

Michele Marullo), sino a un moderno come il Giovanni Pascoli dei *Poemata et carmina*; e ancora le lingue moderne, dall'inglese di William Shakespeare, al tedesco di Stefan George e Georg Trakl, dallo spagnolo di Antonio Machado⁹, sino al francese di Paul Valéry (tradotto in latino).

L'immagine di antologia storica della letteratura europea che ho fatto prendere a questa lista è fuorviante. Meglio pensare a un canone che, al di là delle segrete ragioni delle scelte autoriali (inviolabili come lo sono le scelte amorose), Tripodo forma a partire da una riflessione estetica, le cui linee essenziali lasciano traccia in alcuni suoi interventi critici.

Indirizzo fondamentale in questo senso ci dà il giudizio sull'opera del poeta siciliano Lucio Piccolo (1901-69), autore molto caro a Tripodo, che ne sentiva una speciale vicinanza nelle scelte linguistico-stilistiche. In esso si condensa, come è stato detto, «l'unico punto di presa che Tripodo considerasse indispensabile nel ragionare della poesia di chiunque», della poesia universale come della propria¹⁰:

Allo stesso modo che per ogni poeta, per Piccolo la parola, una certa parola, è ciò che fissa la figura, e la serie di parole non altera l'assunto: ognuna di esse deve far centro, e ogni ricordo deve tornare per il mezzo d'una potenza antica, e come fosse l'aria d'una brezza e d'un innamorarsi via via; nel nostro la lingua di queste parole, di queste parole che, ancora, tornano, deve aspirare a una atempo-

ralità, atemporalità nuova, per poter essere o tornare viva e feconda nel Tremila, o in un altro tempo.

Una poesia come storica unità di forma e spirito, che si determina in una parola che ‘facendo centro’ raggiunge un’atemporalità capace di rinnovarsi (‘atemporalità nuova’) nelle trasformazioni della storia (‘in un altro tempo’). Una ‘certa parola’ è per conseguenza una ‘parola che si fa certa’ nel suo rapporto con l’immagine poetica e con la potenza interiore che l’ha evocata; e questa sua ‘certezza’ prescinde dal rapporto della parola con l’organismo della lingua in quanto organismo storico («queste parole che, ancora, tornano»). Un’atemporalità che prende piede come necessità estetica della *parola certa*, e che è capace di rinnovamento perché non vige per sé stessa (come potrebbe?), ma proprio in contatto col tempo, misurandosi di evo in evo con il vivere umano e con le sue contingenti attività (l’immaginare e il parlare in un luogo e in un tempo).

Se il legame tra poesia e vita non può che prodursi nelle scissioni della storia, la sua atemporalità non può che rinnovarsi nelle forme di un’interpretazione continua e inconclusa. Tra queste forme dell’interpretazione è chiaro che ricade come tipicamente poetica la traduzione che, avendo la sua causa nella scissione e il suo fine nel rimedio a essa, procede all’auscultazione di quanto di atemporale (parola, immagine, forma) appartiene alla singola poesia e lo rinnova. A questo concetto andrà riferito il giudizio di «infinitamente traducibile» assegnato da Tripodo alla poesia di Georg Trakl, mentre andava lavorando alla sua versione¹¹:

Alla poesia di Trakl si adatta benissimo quell’idea di Paul Valéry secondo cui ogni opera è infinitamente interpretabile (quindi infinitamente traducibile).

La chiosa tra parentesi, mentre stabilisce la traduzione come specie dell’interpretazione, funge anche da moderazione di una formula, quella dell’«infinitamente interpretabile», assegnata a Paul Valéry. Ad essa Tripodo altrove attribuirà un carattere paradossale¹², che tuttavia spetterebbe piuttosto alle elaborazioni nichiliste che certa critica del secondo Novecento, dell’*opera aperta* e del *reader oriented*, ha tratto da affermazioni come quella, tanto tormentata, con cui si chiude l’autocommento del 1933 al poemetto *Cimetière marin* (1920)¹³:

On y insistera jamais assez: *il n’y a pas de vrai sens dans un texte. Pas d’autorité de l’auteur. Quoi qu’il ait voulu dir, il à écrit ce qu’il à écrit.*

Eppure non può sfuggire la prossimità del punto di vista di Tripodo sulla traduzione con certi elementi della riflessione sulla poesia di Valéry, quale la riconduzione di essa al ‘fare’ (*poesia* in quanto *poiéin*), e all’uso fabrile di strumenti concretamente legati ai sensi (la parola, il silenzio, la loro articolazione ritmica), dal quale si produce quell’idea di atemporalità in cui l’unione di forma e spirito si perpetua rinnovandosi a contatto con la scissione storica. Un concetto che si può riassumere dando un valore universale alle parole con cui Valéry, ancora nell’autocommento al *Cimetière marin*, descriveva il suo fare poesia come espressione della «vie de l’*esprit même*, – lequel est une puissance de transformation toujours en acte»¹⁴.

È certo interessante il fatto che l’esordio di Tripodo come poeta traduttore riguardi proprio il poemetto di Valéry, tradotto in latino¹⁵. L’apparente bizzarria della scelta linguistica potrà forse trovare una più certa e diretta spiegazione quando saranno pubblicate le inedite note di autocommento a tale traduzione¹⁶. Per ora mi pare comunque possibile ipotizzare che la scelta, indirizzandosi verso una lingua per chiare ragioni già sottratta alle scissioni della storia, potesse sembrare a Tripodo il mezzo migliore per un diretto rapporto in traduzione tra un *fare* e un altro *fare*, come anelli di una stessa atemporalità poetica. Una sperimentazione che, se non erro, non si ripeterà. Ma che sembra avere, negli stessi anni, più di un episodio parallelo, innanzitutto nell’operazione (per certi aspetti contraria) della traduzione del Pascoli latino in italiano; e ancora, nella traduzione in italiano del latino della *Chioma di Berenice* di Catullo, a sua volta versione dal greco dell’elegia di Callimaco; e infine, nelle traduzioni del latino umanistico di Poliziano e soprattutto di quel Michele Marullo Tarcaniota, attivo nelle corti di mezza Italia, ma di nascita costantinopolitana. Sembrerebbe di poter dire che, in queste prove, Tripodo si rivolgesse a testi caratterizzati *ab origine* da un’ampia stratificazione linguistico-culturale, capaci di proporre già in sé una dimensione del *fare* poetico come un *ri-fare*. In questo senso acquisterebbe luce quel nome di *rifacimenti* che Tripodo dava alle sue traduzioni, collocate di fatto in un movimento di trasformazione potenzialmente infinito, in cui il traduttore, postosi all’ascolto dei valori su cui

si costituisce la poesia altrui, la ricrea. Nelle parole di Tripodo stesso, il traduttore

trasforma tutto ciò, lo crea di nuovo, assimilandolo al proprio universo, testimoniando così che la storia dell'umanità non parte da questo momento, e che quanto egli sente ora e in questo luogo è stato sentito in un altro paese, in un'altra lingua¹⁷.

A escludere ogni banalizzazione verso l'idea di perenne 'attualità della poesia', sta dunque l'enfasi sul rapporto fabril tra assimilazione e nuova creazione. Un rapporto che, per tutto il corso del suo ventennale impegno traduttivo, Tripodo attua attraverso una rigorosa e profonda auscultazione dei valori formali del testo, seguita dalla ricerca nella propria di corrispondenze lessicali, metriche, stilistiche. Il che non ha nulla a che fare con quei concetti di 'fedeltà' e 'tradimento' che la critica della traduzione prende in prestito, con dubbia efficacia, dal lessico erotico. Si dovrebbe parlare piuttosto di un'esattezza e accuratezza dell'ascolto, che in quanto motore primario dell'assimilazione si fa garante della bontà delle scelte traduttive, la cui *fedeltà* non è misurabile sul piano della pura letteralità.

Esattezza e rigore prevedono una disposizione all'inchiesta paziente e minuziosa. Qualità personali confermate in Tripodo dalle testimonianze degli amici più prossimi, che lo ritraggono tutte come un instancabile perfezionista, capace di tornare e ritornare su un medesimo verso, di apportare modifiche a un testo sino all'*imprimatur* e oltre, nel caso di ristampe¹⁸. Un metodo e una prassi di lavoro che conducono ancora una volta nei pressi di Paul Valéry, e della sua idea di «poésie laborieuse» come «état de travail qui peut presque toujours être repris et modifié»¹⁹. E che conducono, per altra parte, alla nozione di filologia. È d'altronde noto come la traduzione arnaldiana di Tripodo (così come d'altronde era già accaduto per quelle da altri autori) sia stata preceduta da un'immersione profonda nello studio linguistico e filologico dei testi. Non solo per tramite degli strumenti ordinari della filologia romanza (le edizioni critiche, i lessici di François Raynouard e di Emil Levy, la grammatica di Aurelio Roncaglia, ecc.); ma anche della frequentazione alla Sapienza di romanisti come Carlo Pulsoni e soprattutto Paolo Canettieri, che più da vicino seguì il lavoro di traduzione, scrivendo poi anche il saggio di introduzione al volume.

La filologia di Tripodo ovviamente non è interpretabile solo in termini di *amore della parola*, cioè di una tensione che si esaurisce nella definizione di un dato storico. La sua filologia è piuttosto da intendere come una *parola per amore*, in cui quella stessa tensione diviene il mezzo per giungere a nuova parola poetica. Se così non fosse, l'ossessivo mimetismo stilistico che, come vedremo, caratterizza le traduzioni arnaldiane di Tripodo – che hanno fatto parlare Canettieri di un «immenso lavoro di tarsia, ruminazione di un testo considerato quasi sacralmente»²⁰ –, sarebbe equiparabile a quel mimetismo linguistico che caratterizzava le traduzioni trobadoriche di certi eruditi settecenteschi, da Anton Maria Salvini a Gioacchino Plà, i quali miravano prima ancora che ai valori poetici arnaldiani, alle relazioni storiche di singoli elementi della lingua del trovatore provenzale con i corrispettivi della lingua poetica della tradizione italiana²¹.

Il rapporto tra filologia e traduzione in Tripodo non comporta d'altronde che il punto d'arrivo sia sempre obbligatoriamente quello di una «mimesi pressoché integrale col testo tradotto»²². La mimesi è solo uno dei modi disponibili al tradurre di Tripodo, e dipende non da un partito preso, ma dai valori del testo quali emergono dall'auscultazione filologica. Così, ad esempio, nel caso di Trakl, come è già stato messo in luce²³, certe apparenti infedeltà nella traduzione di Tripodo risultano, a una più attenta analisi, come l'esito di un esattissimo apprezzamento degli scarti della lingua del poeta rispetto al tedesco 'comune'²⁴.

A una puntuale mimesi sfuggono decisamente le traduzioni dei sonetti di Shakespeare, che non solo non ne rispettano il numero di versi e lo schema metrico, ma procedono a rielaborarne immagini e idee²⁵. Consideriamo l'esordio del sonetto LXVIII²⁶:

Thus is his cheek the map of days outworn,
 When beauty lived and died as flowers do now.

Nella traduzione il discorso si riarticola su tre versi per l'*enjambement* che, spezzando la prossimità e la continuità tra 'vivere' e 'morire' (*lived and died*), volge a sottolineare una drammatica impossibilità di conciliazione tra i due momenti:

Il suo volto è il disegno degli evi
 compiuti, quando beltà esisteva
 e moriva come i fiori ancor sanno.

Nello stesso senso mi pare vada, al primo verso, l'incisione del sintagma *days outworn* 'giorni dismessi' e la sua resa con «evi / compiuti», con complessivo spostamento dall'idea di giorni mortali, numerabili e percorribili sulle rughe di un volto quasi fosse il portolano e la mappa di una vita, verso un'idea del tempo come immensità disumana, in cui cioè l'umanità *compiendosi* si annulla. Questa dinamica di trasformazione permette di cogliere nel modo più evidente in che modo Tripodo realizzi, in quanto poeta, la traduzione di un testo «assimilandolo al proprio universo». Come emerge dal fatto che quel termine *evo* non ha nulla di estemporaneo, né si deve solo alle necessità del tradurre, essendo anzi una delle parole chiave della raccolta *Altre visioni* in cui sono comprese le stesse traduzioni da Shakespeare. Tanto che ricorre fin dal componimento esordiale *Rovina l'inverno sui celesti archi*²⁷:

Rovina l'inverno sui celesti archi
di nubi pel cedere in *evi* e in anni
al solerte implodere dell'eterno.

E ritorna in altre liriche proprie, come *Quanto al tempo e al suo divino partirsi* («Quanto al tempo e al suo divino partirsi / e quanto all'indivisibile goccia / degli *evi*» e «Così la clessidra del mondo, / velo degli *evi* garrisce», p. 13)²⁸; e *Non feste nell'orbe dell'eclittica* («Materia che spiriti vince, di corpi si nutre / una col venire degli *evi*, sue inerti cause», p. 34). E ancora, in un'altra traduzione shakesperiana (sonetto LX), dove l'evocazione degli *evi* provoca l'apparire, apparentemente inconsulto, di oggetti architettonici come arche e piramidi, connessi evidentemente al baratro disumano del tempo²⁹:

Come l'oceano contro la ghiaia
così precipita il tempo frangendosi
in once di vita e di morte. Ora l'onda
s'affretta alla sua quiete, non le gocce
faran mora, pure *arche* gli *evi* lasciano
e deserte *piramidi* nel cielo.

A fronte di³⁰:

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end,
Each changing place with that which goes before,

In sequent toil all forwards do contend.

E ancora gli *evi* torneranno, con immutata evocazione di senso, nell'ultima raccolta di Tripodo *Vampe del tempo* (cit., p. 97):

Come i versi ai servi di beltà, stirpe d'alberi e aria nel volgersi degli *evi*, così immutati vènti, ritornano alle antiche volute e ai loro giochi, a rincorrersi, bimbi.

Prendiamo un altro esempio dalle traduzioni di Shakespeare. Si tratta delle due quartine del sonetto LXV³¹:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'erways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wrackful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?

Così tradotte da Tripodo:

Poi che non bronzo o pietra o terra o mare
interminato ma la triste morte vince su loro,
cosa con tal follia
potranno le lievi falangi di beltà?
Come il tempo dell'estate
e del melograno reggerà alla tempesta
e ai giorni del nembo e della giustizia
eguagliatrice, se non di granito son le rocche,
non di ferro temprato son le porte?

Tra gli altri dinamismi, mi interessa soprattutto la resa dell'angoscioso interrogativo dei vv. 5-6, e in particolare del suo primo membro: «O, how shall summer's honey breath hold out» (letteralmente: 'Oh, come resisterà l'alito estivo di miele'), che Tripodo rende, spezzandolo su due versi: «Come il tempo dell'estate / e del melograno reggerà». L'inaspettata presenza del frutto rosso e aspro in luogo del miele biondo e dolce sembrerebbe un atto di suprema infedeltà, di cui difficilmente troveremmo un analogo nelle traduzioni arnaldiane. Il fatto è che a contatto con Shakespeare la traduzione in quanto rifacimento attua nel modo più evidente quell'idea di traduzione come 'assimilazione al proprio universo', in cui cioè il rapporto col testo a

fronte si fa motore di un movimento verso il *fare* poetico in senso più ampio.

Al di là di un possibile impulso linguistico (il silente risentimento di un eco tra *miele* e *melo*), la trasformazione ha luogo nel campo delle immagini e dei sentimenti. L'emblema della fragilità della vita nella sua pienezza, posto dal testo inglese in un tempo, l'estate, muta in Tripodo in un oggetto, il melograno, che essendo non un frutto estivo ma autunnale, risponde alla domanda retorica di Shakespeare: l'estate non resisterà. Anche questa del melograno è un'immagine che va oltre il confronto testo-traduzione, per insediarsi più in profondità nella poesia di Tripodo. Così, in *Vampe del tempo*, in consonanza con l'intonazione elegiaca della raccolta, il melograno ritornerà proprio come emblema della caduta di quella pienezza di vita, apparendo prima come un albero «potato e un po' secco»³²; e poi, in modo ancor più pregnante, in un passo di reminiscenza dell'infanzia perduta, nell'immagine di frutti stramaturi, il cui essere fuori tempo e fuori luogo ha emblema nell'arcaismo *balausti* e nel toscanismo *menci* (p. 105):

Carnuccia mia di bimbo che con te innocente risalivamo le andane e le discendevamo, fra olivi e meli e tronchi e rami e frutti buoni o vietati, e azzurri su grigio i ragni delle zolle, e i *balausti menci* e poi la cresta del colle, il vallone dei rovi.

Vedremo nell'ultima parte di questo contributo come un ricircolo di parole, stilemi, immagini, si instauri tra traduzioni e poesie proprie anche a séguito dell'ascoltazione della poesia di Arnaut. Motore del ricircolo rimarrà il concetto di *assimilazione*, ma, vedremo, cambiato fortemente di segno. Ho detto all'inizio come la traduzione di Arnaut e la raccolta *Vampe del tempo* sembrino aprire una nuova strada per Tripodo. Credo che uno degli indizi più rilevanti in tal senso stia proprio in un'evoluzione concettuale per cui l'assimilazione avviene, da 'movimento verso il simile' dell'oggetto, un 'mutamento nel simile' del soggetto. Nel primo caso era infatti l'altro testo, quello di Shakespeare, a essere assimilato dal poeta al proprio universo, che perciò si rendeva capace di interventi anche cospicui sulla forma e sulle immagini del testo di partenza, fatto entrare in circolo con i materiali e le idee che nel frattempo andavano abitando le creazioni in proprio del poeta. Nel secondo caso, sarà il testo tradotto l'oggetto di un'as-

similazione portata al limite dell'immedesimazione. Un mutamento di punto di vista che credo avesse già un preannuncio nella traduzione da Trakl, ma che con Arnaut si approfondisce prendendo forme più evidenti.

2. Arnaut Daniel, Pietro Tripodo, Fernando Bandini

Quando nel 1997 uscì la traduzione di Arnaut, ancora aveva linfa nella poesia italiana un movimento, cominciato nei primi anni Ottanta, di riscoperta e riuso delle forme chiuse della tradizione italiana e romanza due-trecentesca, in concomitanza con un tecnicismo talvolta vertiginoso. Si pensi a poeti come Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, per citarne solo due tra quelli di maggiore fama³³. È questa l'epoca di uno dei frequenti ritorni di Arnaut nella nostra poesia come precursore e modello, specialmente in quanto autore del *monstrum* metrico e retorico della sestina, fomite di imitazioni non senza sperimentazioni le più ardue e curiose³⁴. Le traduzioni di Tripodo non hanno contatto con tutto ciò. È però possibile che da quella temperie esse abbiano tratto un'aumentata attenzione, non solo nelle cerchie poetiche, ma anche, se non soprattutto, in quelle universitarie, tra i filologi romanzi, presso i quali l'attrazione verso Arnaut, sempre vivissima, si animava in quegli stessi anni anche nel dibattito sorto per l'uscita ravvicinata di due edizioni del trovatore, molto diverse per metodo e per risultati, a opera di Maurizio Perugi e di Mario Eusebi³⁵.

A riprova del particolare favore del momento verso la poesia trobadorica, andrà ricordato come, a soli tre anni di distanza da quella di Tripodo, uscì una seconda traduzione integrale di Arnaut, a opera di Fernando Bandini (1931-2013), affermato poeta e professore di Stilistica e metrica all'Università di Padova (nonché, ai suoi inizi di carriera, nel 1974-5, di un corso di Filologia romanza in supplenza di Gianfranco Folena)³⁶. Ovviamente non si trattava di una risposta a quella di Tripodo – certi lavori non si improvvisano, e Bandini infatti ci si era impegnato per anni. In via eccezionale, il mercato editoriale concedeva la presenza sugli scaffali di due traduzioni trobadoriche parallele, non solo nelle forme della classica edizione 'carbonara' (come quella dell'Arnaud tripodiano, stampato da Fazi in duecento copie numerate), ma anche in quelle prestigiose della 'collana bianca' di Einaudi³⁷.

La percezione immediata fu di due traduzioni di grande valore, diversissime per impostazione ed esiti, tanto da imporre un confronto critico. Che venne autorevolmente da Pier Vincenzo Mengaldo il quale, recensendo il volume di Bandini, non mancò l'occasione di raffrontare questa con quella di Tripodo³⁸. Sulla base dei fatti di stile, Mengaldo metteva in luce un'opposizione tra le due versioni, secondo una polarità «astratta e pur sacrosanta», tra «traduzione acclimatante o 'appaesante', che risucchia l'originale entro lingua e cultura poetica del traduttore, e l'antitetica, straniante o spaesante, che tende il più possibile lingua ecc. d'arrivo verso quello di partenza e il suo 'genio'»³⁹.

Le due traduzioni sono effettivamente diversissime, e per certi aspetti opposte, ma non so se le ragioni di ciò possano esaurirsi nella detta bipolarità categoriale, che, proprio per quella sua dichiarata astrattezza, tende a tagliare in profondità, tanto che è solo la mano ferma e la abituale finezza di Mengaldo verso il particolare a limitarne l'incisività⁴⁰.

Non c'è dubbio insomma che la traduzione araldiana di Tripodo abbia caratteri mimetici più rilevati di quella di Bandini. Tuttavia, le idee del primo sulla poesia e sulla traduzione, cui ho fatto rapido accenno, non sembrano rispecchiarsi nel concetto di estraniamento. Quanto a Bandini, se è vero che la sua traduzione di Arnaut si caratterizza per ariosità di stile e tendenza alla razionalizzazione del discorso, anche con l'uso di una lingua che talvolta raggiunge con la chiarezza una tinta vagamente neutra, credo che qualche ragione di ciò (non dico tutte) possa ritrovarsi nel rapporto con un'idea e una pratica della poesia, di cui egli stesso già più di vent'anni prima aveva steso il programma nei primi versi della poesia *Il filo del discorso*, posta ad apertura dell'omonima sezione della raccolta *La mantide e la città*⁴¹:

Da quadro a quadro il filo del discorso seguire
senza che troppa tensione lo spezzi
o becco ostile lo intacchi

da sinopia a sinopia
nel pomeriggio di pioggia che fa
alto lo scroscio.

Un favore verso una chiarezza di discorso raggiunta operando sullo stile 'togliendo tensione'; ma anche sulle immagini e sulla lingua, levando le pellicole di co-

lore successive, e ancora le sinopie sotto di esse, della lunga tradizione poetica, sino al raggiungimento di un'individuale parola di verità. Di massimo interesse la presenza nei tre versi iniziali di un vero e proprio ricalco dell'esordio della sestina araldiana:

Lo *ferm voler* («troppa tensione») qu'el cor m'intra
non pot ges *becs escoissendre* («becco [...] lo intacchi») ni onglà
de lauzengier qui pert *per mal dir* («ostile») s'arma.

Segno di come il rapporto di Bandini con Arnaut, fin da quegli anni, si allacciasse con la meditazione poetica, non senza di fatto un preannuncio delle ragioni e dei modi della traduzione a venire.

Certo rimane un po' sorprendente come egli abbia optato per la chiarezza a ogni costo traducendo un autore che, come Arnaut, incarna nella tradizione l'oltranza dello stile, dando così l'idea di una resistenza volontaria ed esibita ad ogni allettamento proveniente dall'espressività, dalla densità e, per certi versi, dall'oscurità proverbiali del trovatore caorsino. Credo che le ragioni di tale scelta non siano estemporaneo effetto del corpo a corpo con Arnaut, ma dipendano dalla scelta di tradurre in italiano, non scontata in un poeta trilingue come Bandini, autore in italiano, latino, dialetto. Andrà detto che nel sistema del poeta l'italiano appare come la lingua della maggiore distanza emotiva, oltreché della maggiore artificialità (non artificiosità), proprio in quanto lingua *viva* di una vita diversa da quella intima del poeta. La maggiore prossimità interiore e naturalezza Bandini assegnava infatti a due lingue date entrambe per *morte*⁴², come il dialetto, vera lingua materna (nei due sensi che ha la parola); e, con paradosso più volte esplicitato dal poeta stesso, come il latino, lingua sentita come accogliente rifugio perché sottratta alla temporalità. In particolare, la lingua in cui l'espressività può dispiegarsi naturalmente senza 'spezzare il filo del discorso' è proprio il dialetto – fatto del tutto normale per Bandini, nato nel 1931 in un'umile famiglia vicentina. L'italiano a confronto si pone come una lingua appresa, che mentre accosta a un mondo letterario 'forestiero', scava un solco con la lingua della madre – come dice bene l'enfasi sul pronome personale nei versi: «la *mia* Commedia commentata dal / Sapegno», della poesia *Mia madre cuciva tomaie*, di cui riporto il passaggio iniziale⁴³:

Mia madre cuciva tomaie
 e poi le ribatteva col martello
 e canticchiava:
*Dove xe andato l'oseleto bello
 che ciciolava dietro le passaie?*
 Fino alle tre vegliava
 ed era estate e farfalle notturne
 assalivano il lume sibilando.
 Io nel mio letto
 voltavo pagina e intanto
 ascoltavo lo scatto della Singer.
 E quando la notte si stinge
 ai vetri delle finestre
 mia madre smetteva di battere
 e la se alzava con la schena a tochi,
 vegliare fino alle tre per quei pochi
 soldi e la mia Commedia commentata
 da Sapegno.

Nel rapporto tra 'italiano del poeta' e 'dialetto della madre', rapporto non solo culturale ma profondamente affettivo, stanno i termini di una rivendicazione al dialetto di un'espressività come diritto naturale, che all'italiano, per rispetto del medesimo diritto, difficilmente, e in casi estremi, Bandini concede. E non concede quindi nemmeno alla traduzione di Arnaut – tanto che ci si può chiedere che cosa sarebbe stato, se per la traduzione la scelta fosse caduta non sull'italiano ma sul dialetto. Va da sé che, rompendo la stretta triangolazione Arnaut-Bandini-Tripodo, la polarità sopradetta acquista colorito paradossale, caricando la traduzione di Bandini di effetti stranianti rispetto non al testo, ma rispetto al suo stesso sistema linguistico.

Quanto a Tripodo, tralasciando la sperimentale traduzione in latino del *Cimetière marin*, di cui ho già cercato di dare ragione, si può dire che, traduttore da molte lingue, è pur sempre poeta in una sola lingua. Ma una lingua duttile, modellabile a piacimento, di cui il poeta sfrutta sincronicamente (o meglio, atemporalmente) tutta la complessa variabilità storica (quella geografica non sembra in gioco). Certo, in ciò entra anche un frequente ricorso all'arcaismo, specie dal patrimonio della lingua poetica due-trecentesca. In ciò si è voluto vedere l'intenzione di Tripodo di dare conto del rapporto originario tra la poesia italiana e quella trobadorica, e soprattutto di Arnaut⁴⁴. Non escludo la presenza anche di questo aspetto, ma non lo credo primario, in quanto gli arcaismi concorrono assieme ad ogni altro mezzo (compreso il

neologismo) non a sostenere una tesi storico-letteraria, ma ad attuare, per via di stile, l'atemporalità della poesia, come unità di forma e spirito. E d'altronde, andrà tenuto conto del fatto che l'arcaismo è un tratto che distingue non solo le traduzioni di un poeta medievale come Arnaut, ma anche quelle di un moderno come Georg Trakl, in tutti i casi in cui esso meglio si adatti a ricreare un determinato valore poetico del testo, che altrimenti rischierebbe l'azzeramento. Per dirla con le parole di Tripodo stesso: «Proprio per contrastare ciò l'italiano non deve rinunciare, anche con il rischio di forzature, alla sua ricchezza e alla sua tradizione»⁴⁵.

Ma veniamo al concreto delle due traduzioni, e a qualche campionatura, partendo dalla prima strofa della canzone *Chansson do-ill mot son plan e prim*⁴⁶:

Canso do-ill mot son plan e prim
 fas pus era botono-ill vim,
 e l'aussor sim
 son de color
 de mainhta flor,
 e verdeia la fuelha,
 e-ill chan e-ill bralh
 sono a l'ombralh
 dels auzels per la bruelha.

Così Bandini (*Arnaut* cit., II, p. 7):

Canzone di parole semplici e insieme elette
 dovrò comporre, adesso che ogni vinco germoglia
 e sugli alberi le più alte vette
 hanno il colore
 del proprio folto fiore,
 e verdeggia la foglia
 e i gorgheggi e i richiami
 degli uccelli risuonano tra i rami
 del bosco entro l'ombra.

Così Tripodo (*Arnaut*, II, p. 17):

Canzone di parole fine
 faccio e piane or che gemma il vinco
 e l'alte cime
 son del colore
 di fiore in fiore
 e verdeggia foglia:
 canti e sonaglio
 sono all'ombrelle,
 degli uccelli, al broglio.

La prima differenza che salta all'occhio è quella metrica. Tripodo distribuisce le misure dei versi in modo da rispecchiare la variabilità della stanza originale, con la minore escursione sillabica possibile. Inoltre, tende al mantenimento dell'isometria delle stanze lungo tutto il componimento. Anche Bandini opta per un rispecchiamento dei vuoti e dei pieni dell'originale, ma lo fa usando una varietà maggiore di misure: dal quadrisillabo al quinario al settenario in corrispondenza variabile coi versi brevi arnaldiani (vv. 2-7), l'endecasillabo e l'alexandrino in corrispondenza dei versi lunghi, senza continuità di posizioni di stanza in stanza.

La scelta del contenitore ovviamente prefigura e determina le scelte sul contenuto, tanto dal punto di vista sintattico quanto dal punto di vista lessicale e del suono. Si vede già dall'attacco dei due primi versi come il respiro ampio della misura sillabica vada assieme, in Bandini, con un allentamento della tensione argomentativa, in favore di un scorrere chiaro ed elegante. In Tripodo, a misure più brevi corrispondono nessi logici più tesi, espressi con meno parole e in modo talvolta leggermente involuto, come ad esempio nell'incrocio dell'*enjambement* con l'iperbato (già di Arnaut): «Canzone di parole fine / faccio e piane», laddove Bandini: «Canzone di parole semplici e insieme elette / dovrò comporre».

Nella stessa direzione va l'uso del verbo *gemmare* di Tripodo, un intransitivo che suona ricercato (nella lingua comune si direbbe *mettere le gemme*), ma che ha come prima ragione la volontà di dare rilievo al *boto-na* di Arnaut, denominale da *boton* (cfr. franc. *bouton*, *boutonner*) che come *gemma* ('bocciolo' e 'gioiello') ha una nascosta doppiezza ('bocciolo' e 'bottone'). Anche Bandini opta per un verbo intransitivo e denominale, ma *germogliare* è parola non connotata stilisticamente, propria del linguaggio quotidiano.

Una seconda fondamentale distinzione tra le due versioni riguarda il rispecchiamento delle rime. Nessuno dei due poeti opta per un trasferimento integrale degli schemi degli originali, ciò che, in previsione della traduzione di un intero *corpus* poetico (e di quale complessità rimica), sarebbe equivalso a un *tour de force* più faticoso che fruttuoso. La rima ovviamente non è esclusa, più spesso surrogata con giochi di compensazione.

Nella traduzione di Tripodo notiamo tuttavia un'ampia presenza della rima o di richiami fonici, in stretta corrispondenza con la «fine architettura» dell'origina-

le⁴⁷. Così, ad esempio, in corrispondenza dell'ultimo verso, le diverse stanze portano i rimemi «broglio» : «orgoglia» : «imbrogli» : «doglia» : «lagno» : «Campidoglio» (si noti il conguaglio *gl / gn* in *lagno*). Se in alcuni casi si provvede al calco («bruelha», «orguelha», «duelha»⁴⁸), in altri si procede o a una scaltra paronomasia, come al v. 54, dove «gioia m'è al Campidoglio» rende *per que mos jois capduelha*, con il verbo *capduelhar* che da 'montare al più alto grado' diviene 'salire sul colle più alto' (ma è espressione che, come segnala Canettieri, non inventa Tripodo)⁴⁹; o semplicemente al reperimento di una parola adatta per forma e per senso, come nel caso di *janguelha* «imbrogli» (in cui si ha però, mi sembra, un abbassamento espressivo).

Merita particolare attenzione la resa con «sonaglio» del rimema *bralh* al v. 7, uno dei tanti sostantivi che la lingua provenzale annette al campo semantico del canto degli uccelli. Se Bandini traduce con «richiami», neutrale semanticamente e stilisticamente, Tripodo non si limita a mimare il suono con un sostantivo di plausibile significazione. La ricerca della parola adatta (diciamo pure *certa*) lo porta oltre la pura mimesi, verso la creazione di un'immagine, quella dell'uccello-sonaglio, che non contraddice Arnaut ma è obiettivamente tutta nuova, e sentita come felicemente propria, al punto che, come vedremo, si riproporrà in parallelo nella raccolta *Vampe del tempo*.

Discorso simile vale, al verso successivo, per quel curioso «ombrellone» che rende *ombralh* (v. 8). La cura per la compensazione della rima *bralh* : *ombralh* («sonaglio» : «ombrellone», con conguaglio *gl / ll*) comporta il recupero di una parola che ebbe qualche corso nella poesia italiana, in particolare in Poliziano e Ariosto, col senso di 'copertura vegetale che ombreggia'. Un preziosismo che, mi pare utile osservare, per la sua cronologia, esclude a riprova qualsiasi intenzione di Tripodo al revivalismo medievaleggiante. La duttilità e versatilità della lingua d'altronde si mostra nella stessa strofa in una parola come il settentrionalismo «broglio» per *bruelha* (Bandini: «bosco»), in cui il senso di 'intrico, viluppo', che estende quello di 'imbroglio', sembra incrociarsi con quello di 'giardino d'alberi, frutteto' di un altro settentrionalismo, cioè *brolo*, in rapporto solo paronomastico col precedente (qui varrà 'alboro' e quindi 'bosco'). E ancora in due calchi, cioè «crime», nella resa al v. 11 della locuzione *no-m fassa crim* (Bandini, di pialla: «non me lo rinfacciate»),

raro gallicismo (o latinismo?), già attestato in poesia nel Trecento (Tommaso di Giunta), ma disponibile ancora a Giordano Bruno e Vincenzo Monti; e infine, al v. 18, l'identico «mi s'orgoglia» per *mi s'orguelha* (Bandini: «verso me si mostra altero»), che sfrutta un provenzalismo di lungo corso della lirica italiana, penetrato già coi Siciliani (Iacopo da Lentini, Guido delle Colonne). Senza blasone invece il termine *andana*, che compare nella traduzione del primo verso della quinta strofa della medesima canzone (Tripodo, *Arnaut* cit., II, p. 18):

Se pur vago per ogni andana
 là il mio pensarvi v'assale.

Così Arnaut:

Si be-m vau per tot ab esdahl,
 mos pessamens lai vos assalh.

Osservo di sfuggita l'efficacia di quel «pensarvi v'assale», in cui lo scontro consonantico quasi cacofonico sottolinea il paradosso di un assalto fatto col pensiero – sorta di esasperazione personale di Arnaut del già esasperato *amor de lonh* trobadorico.

Quanto alla parola *andana*, entra nella traduzione della locuzione *anar ab esdahl*, 'andare senza meta, andare vagando'⁵⁰, secondo un significato generico di 'cammino', che estende quello registrato dai lessici di 'strada tra due filari d'alberi'. Che non è peraltro l'unico, avendo la voce anche diversi significati di tipo tecnico: di 'corridoio adatto a distendere le funi'; di 'stiva di mercanzie in una nave'; di 'schiera di navi disposte in linea'; oltre che di 'marciapiede ferroviario'. Donde e perché Tripodo l'abbia adottata, si può ipotizzare esaminando la postilla in francese che conclude la nota al verso dell'edizione Canello (da assegnare con ogni probabilità, come altre, al filologo e linguista Camille Chabaneau). In essa l'oscuro *a es daill* del testo è spiegato per raffronto con il termine del dialetto limosino *endaill*, il quale «signifie la même chose que le français *andain* [...]», cioè «une longue allée droite couverte d'herbe couchée». Questa la conclusione: «D'après cela, *anar a endalh* aurait très bien pu se dir dans le sens de *aller droit devant soi*, à la manière d'un faucheur», e *anar a esdahl*, probabile invenzione arnaldiana, «signifierait le contraire, grâce au changement de préfixe»⁵¹.

Del termine italiano *andana*, forse derivato da quello francese (o forse solo parallelo)⁵², Tripodo avrà trovato felice riscontro quasi certamente nel Tommaseo-Bellini, suo usuale strumento di controllo lessicale, ed è probabile che abbia sottoposto il suo ritrovamento a Paolo Canettieri, dal quale potrebbe avere avuto un conforto, se è vero che lo studioso, nell'introduzione al volume, rimarca l'esistenza già nel provenzale antico di una voce analoga⁵³. Sin qui la fase cui ho dato il nome di auscultazione filologica del testo. Ma è chiaro che il vaglio decisivo per la selezione della parola sarà stato quello stilistico, in ragione della sua composizione fonica. Mi riferisco a quella sillaba *da*, comune a *andana* e al provenzale *dalh*, che permetteva a Tripodo di mantenere per compensazione un riscontro tra la serie in rima dell'italiano «andana»: «assale» e *dalh*: *assalh* del provenzale.

Ma questa parola di usi umilissimi e quasi orfana di tradizione letteraria⁵⁴, deve avere avuto alla sensibilità di Tripodo ulteriori risentimenti, se è vero che essa, nata dalla coscienza filologica, e cercata e trovata per lo scopo immediato della traduzione, si fisserà, come vedremo più avanti, nel suo personale vocabolario poetico.

Procedo a un ultimo confronto tra le due traduzioni soffermandomi sulla strofa iniziale della canzone *Doutz brais e critz*:

Doutz brais e critz,
 lais e cantars e voutas
 aug dels auzels qu'en lur latins fant prec
 qecs ab sa par, atressi cum nos fam
 a las amigas en cui entendem;
 e doncas ieu q'en la gensor entendi
 dei far chansson sobre totz de bell'obra
 que noi aia mot fals ni rim'estrampa.

Così Bandini (*Arnaut* cit., XII, p. 53):

Un festoso clamore,
 e canti e strilli e nèumi odo d'uccelli:
 ognuno in suo latino sta pregando
 la sua compagna, come noi facciamo
 con le amiche che amiamo.
 E anch'io per la più bella, cui ho legato il cuore,
 comporrò un canto dove non appaia
 parola fuori tono o verso senza rima.

E così Tripodo (*Arnaut* cit., XII, p. 57):

Dolci trilli odo e gridi
 e canti e ritornelli dei pennuti
 che nel loro latino fanno preghi
 ciascuno alla sua bella; sì facciamo
 alle amiche di cui ci s'innamora;
 e della più gentile innamorato
 fra tutti ho da forgiar canto più scervo
 d'ogni parola falsa e rima stramba.

In questo caso mi pare di poter dire che l'evidente distanza tra le due traduzioni nasca per le risposte divergenti date a medesimi quesiti. Tralasciando altri aspetti, mi limito qui solo a quelli che vengono al proposito⁵⁵.

Partiamo ancora una volta dalla resa metrica. La canzone di Arnaut propone stanze in cui a una coppia iniziale di versi, formata da un *quadrisyllabe* e un *hexasyllabe* femminili, fanno séguito sei *décasyllabes* maschili. Tripodo e Bandini prendono con un settenario e un endecasillabo danno entrambi l'impressione di voler rispecchiare l'asimmetria dell'esordio, ma è solo un'impressione, poiché il secondo verso dà già inizio alla sequenza dei versi lunghi, che Tripodo limita alla misura dell'endecasillabo, mentre Bandini la espande in due casi sino al doppio settenario (vv. 6 e 8). Certamente per entrambi la necessità era di aumentare la capienza complessiva dei versi iniziali, perché fossero capaci del cumulo di sostantivi relativi al canto degli uccelli, in cui Arnaut stringe in un totale di undici sillabe ben sei parole significative. Del tutto conseguente la comune ricerca di bisillabi per rendere i monosillabi provenzali, con scelta comune nella resa di *aug* con «odo» (fatto risalire da entrambi di un verso), se non fosse che in Tripodo, con ardua sinalefe, vale di fatto per un monosillabo.

La resa del ritmo dei primi due versi di Arnaut dà conto di reazioni diverse a problemi comuni. In Arnaut si ha una sequenza martellante di tre monosillabi nel primo verso, con prevalenza di suoni 'aspri' (*brais*, *critz*), ancora un monosillabo nel secondo, ma 'dolce' (*lais*), con cui si prepara l'allentamento ritmico e fonico dei due bisillabi finali (*cantars* e *voutas*). Tripodo segue da presso Arnaut, nella serie di tre bisillabi più uno, con successivo allentamento in «ritornelli» quadrisillabo. Quanto all'opposizione qualitativa, stretta mimesi dell'asprezza danno «trilli» e «gridi», in opposizione alla dolcezza di «canti», ma è da notare una ricerca di compattezza dell'assetto fonico che sembra sormontare le indicazioni di Arnaut, nella frequenza delle liquide (*l* e

r) e dei suoni vocalici acuti: «trilli», «gridi», «ritornelli», tanto che il solo riposo si ha nella parola «canti».

Di un'opposizione tra un ritmo rapido e uno andante nei primi due versi dà conto anche Bandini, ma con un procedimento affatto diverso, che da un lato prevede l'inversione delle sequenze ritmiche, con anticipo cioè dell'allargamento nel primo verso, dove *doutz brais* è reso con un esplicitivo e disteso, quanto libero: «un festoso clamore»; dall'altro dispone l'accumulo compatto e ribattuto dei sostantivi, tutti bisillabici, nel solo secondo verso. Quanto all'opposizione aspro / dolce, ne è dato conto riducendola al minimo della coppia «canti e strilli».

Ancora più radicale la diversità di soluzioni in rapporto alla figura etimologica che stringe tra loro i due rimemi consecutivi *entendem* e *entendi* (vv. 5-6), la cui importanza rispetto alla struttura della strofa è evidente, considerando che, nell'assoluta mancanza di rime che caratterizza la canzone a *coblas estrampas*, essa ne costituisce l'unica innervatura retorico-sintattica. Un fatto che Arnaut non ripeterà nelle altre strofe, ma che in questa gioca un ruolo evidente. Tripodo sceglie di rispecchiarla nell'omologa sequenza *innamora / innamorato*. Bandini sottolinea invece la pausa sintattica con la forza di un punto fermo, ma studiosamente evita di stringere un rapporto tra i rimemi, allontanandolo anzi in modo evidente nella resa di *entendi* addirittura con una proposizione relativa («cui ho legato il cuore»). Non so se tale scelta vada nel senso di quell'eliminazione di elementi di tensione capaci di 'spezzare il filo del discorso'. O se semplicemente il traduttore abbia valutato che la figura retorica rischiava un qualche inquinamento, per la presenza in traduzione, al v. 5, non solo del corradicale «amiche», ma addirittura di un ambiguo preannuncio in punta di rima al v. 4 nella desinenza di «facciamo».

Un episodio questo che, con gli altri, mi pare testimoniare come la diversa impostazione tra le due traduzioni si riconfermi proprio dove la convergenza dell'ascolto spinge i due poeti a soluzioni stilistiche di cui quasi istintivamente divergenti.

3. Da Arnaut a *Vampe del tempo*

Nelle ultime righe del primo paragrafo suggerivo come l'idea della traduzione come *assimilazione*, centrale nella riflessione di Tripodo, mostrasse, nel

passaggio da Shakespeare ad Arnaut (con possibile filtro in Trakl), un processo di trasformazione, per cui l'assimilazione di un testo «al proprio universo», così evidente nel primo caso, tendeva a divenire nel secondo caso un processo di assimilazione del testo tradotto al testo originale, se non, come Tripodo amava dire scherzando, un processo di immedesimazione dell'autore con Arnaut, sino alla reincarnazione⁵⁶.

È possibile che davanti ad Arnaut e all'oltranza del suo stile la traduzione poetica si trovi facilmente a un bivio, le cui strade sono esemplarmente assunte da Tripodo e Bandini: detto estremizzando invischiarsi o tirarsi fuori. Forse in dipendenza anche da un diverso atteggiamento verso Arnaut, inteso non come testo, ma come vera e propria funzione che percorre l'intera storia della poesia italiana (ma anche europea e *latu sensu* occidentale), dalle sue fasi originarie, con decisiva tappa in Dante, e poi nei secoli, con sottrazioni e ritorni, sino a tutto il Novecento.

Tale funzione, al di là di ogni congruenza con l'Arnaut 'storico', si palesa nelle forme confliggenti e complementari della tentazione e del pericolo, come squilibrio potenziale tra artificio e natura, tra perfezione degli assetti metrici, ritmici e musicali e nitore del significato, tra forma e contenuto⁵⁷. Già d'altronde nel Dante 'petroso' l'imitazione arnaldiana si connette all'evocazione di una medusa, la *donna petra*, emblema di un rischioso prevalere della morte sulla vita, parallelo a quello della paralisi della forma sul dispiegarsi del senso, che ha fatto dire a Gianfranco Contini, in relazione alla canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: «Siamo veramente al limite della possibilità lirica, oltre il quale vivrebbe un gioco di superiori *bouts rimés*»⁵⁸. Per così dire, un pericoloso crinale tra la pietra filosofale dell'esoterismo e dell'enigma, e il sasso inerte dell'autocompiacimento e dell'enigmistica.

Tripodo, adepto della *poésie laborieuse*, ossessivo rifinitore di parole e cesellatore di forme, può essere che nel contatto con Arnaut abbia avvertito l'esperienza di uno di quegli incontri volontari ma comunque inevitabili perché fatali, con il quale si esponeva al temibile rischio di vedere la propria arte disvelata, innanzitutto a sé stesso, e oggettivata in puro meccanismo.

In questo senso mi pare che il poeta apra una via d'uscita al chiuso circolo testo-traduzione con il lavoro in parallelo a *Vampe del tempo*, una raccolta di prose liriche, o meglio di poesie 'senza verso' (secondo la definizione che ne dava l'autore⁵⁹), che nel rendere 'se-

greti' metrica e ritmo, paiono quasi fornire un'alternativa alla scoperta esibizione di stile resasi necessaria nel confronto diretto con Arnaut. Se, come ho detto, nella traduzione il poeta si era immerso tanto profondamente da rischiare di scomparire, è lecito anche dire che in essa trovò un fondo che permetteva la risalita, proprio con il volgere in nuova poesia le esperienze provenienti dal lavoro parallelo di traduzione.

Di una correlazione tra i due lavori ebbe a parlare esplicitamente lo stesso Tripodo, nell'intervista radiofonica che ho già ricordato (cfr. qui sopra, nota 6), ma solo nei termini vaghi di un'affinità tematica tra il nesso natura-donna lontana, centrale in *Vampe del tempo*, e il tema trobadorico dell'*amor de lonh*. Ma i rapporti sono più puntuali, in termini di lingua e di stile.

Evidente è ad esempio il ritornare di tessere lessicali ritagliate in risposta alla sfida arnaldiana. Penso in primo luogo a quella parola *andana* che, svincolandosi dalle ragioni della traduzione, acquisisce piena libertà poetica nella raccolta, in cui torna due volte, nella seconda prosa: «avevo udito i richiami per le *andane*» (p. 87); e nella quart'ultima: «con te innocente risalivamo le *andane* e le discendevamo» (p. 105). Ma anche a quella resa *sonaglio* per il canto degli uccelli, che smentisce ogni sospetto di bizzarria o di forzatura mimetica tornando più volte nello spazio più aperto delle prose, dove impone un'immagine bellissima di un *carillon* di uccellini nascosti tra le fronde, in tre prose ravvicinate («s'ode la loro *sonagliera* di rado all'imbrunire», p. 88; «singulti, e *sonagliera* unanime, a gara un tempo con le cicale», p. 89 «La *sonagliera* delle gazze sin dalla tardiva alba insisteva», p. 93), per poi non comparire più, sostituita e frantumata, verso la fine della raccolta, in un cumulo di sostantivi, anch'esso peraltro di reminiscenza trobadorica e arnaldiana: «E così zirli, fischi, trilli, ciangottii, cicalecci, improvvisi richiami e melodie inaspettate da un ramo nascosto» (p. 105).

Ma il legame va oltre la puntualità del lessico, volgendosi allo stile, anche in modo vistoso. Si consideri per intero la seguente prosa (p. 92):

Volta cangiante a vane vampe o vele già questo mattino vide, udi suono di squilla lontana che tramontana trasformava per altrui ascolto. Ora che più s'inorgoglisce il freddo dall'albero del loto verso il vespro fitto il dic dic dei merli nel momento che per noi dicono tornerebbe ormai tempo di luna pe-

renne, di permanere di vento – e ancora dicono fa' presto, svelto, dicono è subito che scende un velo, dicono è adesso che viene il gelo, già quel che vedi non è più vero – e neri e grigi e ben nutriti sfrecciano per i giovani pini e le magnolie, poi senza più alzarsi da rami o suolo (li ho visti a volte senza volo in giù o in su far bei salti) chiocciano ancora un poco nella palma nascosti fino all'ultimo fuoco.

Una stesura sostenuta da una metrica segreta, di varie misure ritmiche, tra cui sono frequenti gli endecasillabi, anche consecutivi, come nella sequenza: «ora che più si inorgoglisce il freddo / dall'albero del loto verso il vespro / fitto il dic dic dei merli nel momento»⁶⁰, e che si fa ricca di un rimando pascoliano, in quel «dic dic» del canto del merlo, che prosegue poi nell'anafora del verbo «dicono». La protratta allitterazione iniziale sul suono *v* (che prosegue poi su altri diversi suoni o gruppi di suoni esterni ed interni: «suono», «squilla» e «ascolto», «tramontana», «trasformava» e «altrui») rimanda però necessariamente al lavoro di cesello con cui il poeta aveva reso un analogo procedimento esordiale arnaldiano (Tripodo, *Arnaut* cit., XV, p. 69):

Son sol che so il sovraffanno ch'è sorto
al cor d'amore soffrendo in sovramare.

Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz
al cor d'amor sofren per sobramar

Così come alla prima strofa della canzone *Quan chai la fuelha* di Arnaut, o meglio alla sua traduzione, rimanda l'immagine dell'inverno che 'inorgoglisce' come un tiranno, proibendo il canto agli uccelli (Tripodo, *Arnaut* cit., III, p. 21):

Se cade foglia
dagl'intrecci più in cima
e il freddo orgoglia,
onde vi secca il vinco
di dolci trilli
vedo svestirsi il bosco
ma son vicino
d'Amor: chi vuol si tolga.

Quan chai la fuelha
dels aussors entressims
e-l freg s'erguelha,
don seca-l vais e-l vims,

dels dous refrims
au sordezir la buelha:
mas ieu sui prims
d'Amor, qui que s'en tuelha.

Ancora al ricircolo tra traduzione e prose si deve la coppia di aggettivi con cui è descritto in un caso il silenzio degli uccelli (p. 103): «Quante volte manda il suo richiamo questa che di giorno è *balba e muta*». Evidente il richiamo alla versione della canzone *L'aur'amara* (Tripodo, *Arnaut* cit., IX, p. 45)⁶¹:

L'aur'amara – le fronde fronzute
sbianchisce, – dolce le affolta di foglie;
degli uccelli di ramo – i lieti – becchi
tien *balbi e muti*, – pari – e spaiati.

L'aur'amara
fa-ls bruels brancutz
clarzir,
que-l dous'espeis'ab fuelhs,
e-ls letz
becx
dels auzels ramencx
te *balbs e mutz*,
pars
e non-pars.

Non solo la componente naturale, ma anche quella amorosa, come quella su cui anche si compone *Vampe del tempo*, richiama a sé l'esperienza arnaldiana. Tanto che l'intonazione della raccolta, che ritengo definibile, con Emanuele Trevi, senz'altro elegiaca⁶², deriva anche da raffinate distillazioni di quanto di eroticamente mesto o tribolato c'è nella lirica del trovatore. Così accade ad esempio in questa bellissima prosa ritmata (con prevalenza di misure settenarie), che riporto per intero (p. 94):

Scendi su me – le tue mani gentili, e il tuo silenzio vive; e non posso pensarti senza togliermi subito da questo troppo amore; giungerà un tuo sorriso per lenire di me la mia mancanza e cura, e m'aprirà la porta d'una nuova vita; chiedo a Dio che mi sostenga, che mi dia fresca forza quando troppo avrò gioia per quel che da troppo non spero.

In questo quadro l'adattamento di figure tratte dal taccuino arnaldiano è fittissima, e rimanda alla meditazione e rielaborazione interiore del plesso testo-tradu-

zione della terza e quarta strofa della canzone *Ab gai so condi e Ieri*. Questa la resa di Tripodo (*Arnaut* cit., X, p. 50):

Mille messe ascolto e offro
 e ardo lumi di cera e olio
 perché mi dia Iddio buona sorte
 con lei onde non vale ancile;
 se rimiro il crine sauro
 e il corpo che ha lieve e nuovo
 l'amo più di chi mi desse Luzerna.

Sì l'amo di cuore e la cerco
 che troppo voler credo me la tolga
 se mai un che per troppo amar si perde
 poiché il suo cuore tracima
 sul mio e più non va per aria;
 su lui tanto ha fatto usura
 che ha fucina e taverna.

Innanzi ad Arnaut:

Mil messas n'aug e-n proferi
 e-n art lum de cer' e d'oli
 que Dieus m'en don bon acert
 de lieis on no-m val escrima;
 e qan remir sa crin saura
 e-l cors q'a graile e nueu
 mais l'am que qi-m des Luzerna.

Tant l'am de cor e la queri
 c'ab trop voler cug la-m toli
 s'om ren per trop amar pert,
 que-l sieus cors sobretrasima
 lo mieu tot e non s'aisaura;
 tant a de ver fag renueu
 q'obrador n'a e taverna.

Di qui deriva, nella prosa, la connessione del tema dell'eccesso d'amore (*trop amar*) con quello del timore della sua perdita (*cug la-m toli*): «Non posso pensarti senza *togliermi* subito da questo *troppo amore*» (e nella traduzione: «che troppo voler credo me la *tolga* / se mai un che per *troppo amar* si perde»), ripreso con variazione nella frase finale («quando troppo avrò gioia per quel che da troppo non spero»). Ma anche l'immediata richiesta di sollievo e aiuto fatta direttamente a Dio (*Dieus m'en don bon acert*): «chiedo a Dio che mi sostenga» (in traduzione: «mi dia Iddio buona sorte»). Evidente come la distillazione del tono elegiaco si attui

anche dissolvendo quanto di vagamente iperbolico, se non comico, c'era nella rappresentazione arnaldiana del voto fatto davanti all'altare, con tanto di accensione di candele e offerte di messe. Ciò che andrà forse messo in relazione con la tendenza di Tripodo, pur in una poesia che complessivamente ha molto di spirituale, a tenere nascosto Dio dietro metafore (l'immenità del tempo e dei cieli), tanto che, già nelle poesie originali di *Altre visioni*, mi pare di poter riportare solo un'occorrenza del Dio cristiano, con la maiuscola, nella chiusa di *Non fermano gli orologi l'invido*, p. 55:

Come il nostro corpo se involucro
 del mondo il suo respiro genera ed è il respiro del mondo
 sta presso la morte che non conosciamo
 eterna se di quel corpo
 o se torniamo in Dio, se non è
 nella terra.

Cui fa da negativo una manciata di occorrenze con la minuscola, riferite talvolta a una sconosciuta e forse solo sperata divinità (*Ferma nel bosco è l'ombra degli amori*, p. 56: «Mi sembra che quelli / correndo implorino un iddio / della loro innocenza»), se non a un demone malvagio da non nominare, qual è un «dio nefasto» (*Gocce di gelo stilla una nube*, p. 76: «Gocce che un dio nefasto muta in odio / contro l'amore, cui l'inverno angustia»).

Ancora un'ultima corrispondenza viene dalla traduzione della più celebre (e medusea) delle canzoni di Arnaut, la sestina, in questa prosa, che ancora riporto per intero (p. 99)

Nel mio sogno t'ho amata come anche s'ama un essere di carne; i miei sensi erano immersi in te, nella tua immagine. Ma ciò dovetti al tuo diniego spengere, e da tempo la gioia mesta, senza più singulti, d'amarti come s'ama un'anima, sola mi tiene in te. Mia bruna giovane, ora tu volgi al bene le mie bassezze.

L'opposizione tra carne e anima, come a distinti oggetti d'amore, in doloroso inconciliabile conflitto («Nel mio sogno t'ho amata come anche *s'ama un essere di carne* [...]. Ma ciò dovetti al tuo diniego spengere [...] d'amarti *come s'ama un'anima*»), rimonta evidentemente a uno dei temi principali della sestina, cioè al conflitto tra corpo e anima (*cors* e *arma*, con ribatti-

mento poi in *carn* ‘carne’), come viene esposto nella terza stanza (Tripodo, *Arnaut* cit., XVIII, p. 81):

Del *corpo* fossi, non d'*alma*
e m'ammettesse in ombra alla sua stanza:
più guasta il cuore a me che colpo e verga
c'ora suo servo ov'ella è non entra:
con lei sarò siccome carne ed unghia
né avviso seguirò d'amico o zio.

che traduce:

Del *cors* li fos, non de l'*arma*,
mas consentis m'a celat dinz sa cambra,
que plus mi nafra: l cor que colps de verga
car lo sieus sers lai on ill es non intra;
toztemps serai ab lieis cum carns e onglia
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Evidente lo stacco con la baldanzosa scelta di Arnaut, di far vincere l'amore carnale, foss'anche in un rapporto destinato a rimanere segreto (*a celat*). Una soluzione che Tripodo vede fuggire via, non solo nell'elaborazione della prosa, in cui l'amore clandestino si

trasfigura in un amore mai esistito nel mondo reale («Nel mio sogno t'ho amata»), ma già nella resa in traduzione di *a celat* con un imprevisto «in ombra». Tanto più rilevante lo scostamento, se consideriamo come in una precedente poesia di *Altre visioni* (*Non come il simulacro di un dio*, p. 65) il poeta avesse ammesso araldicamente la possibilità di colmare la distanza d'amore almeno in un «nascosto gioire»:

Non come il simulacro di un dio
confesso che ti adoro amandoti,
se un idolo tu non sei nel silenzio adorarti
posso e nascosto gioire perché la nostra
vita trasfiguri come il sole e le foglie
del platano rinnova e nella gloria crescono
del florido tempo.

Tripodo, che pareva quasi celarsi nel fuoco di Arnaut, in realtà in esso andava affinandosi alchemicamente, sino a mostrare nell'oro dell'esperienza poetica di *Vampe del tempo*, e nella nuova forma della 'poesia senza verso', numerosi barlumi di quel metallo affinato nell'esperienza araldiana.

Note

- 1 Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi 1997. Nuova ed. (2017), da cui si cita: *Arnaut Daniel tradotto da Pietro Tripodo* [con saggi di Carlo Pulsoni e Raffaele Manica, disegni di Enrico Pulsoni], <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2017/10/tripodo_arnaut.pdf>.
- 2 Pietro Tripodo, *Vampe del tempo*, Roma, il Bulino 1998 (rist. in Pietro Tripodo, *Altre visioni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Donzelli, 2007, pp. 85-106). Cfr. anche la nuova ed. numerata, con prefazione di Emanuele Trevi e disegni di Enrico Pulsoni (Roma, Edizioni Il Bulino 2019, disponibile anche online: <<http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2020/03/Vampe-del-tempo.pdf>>).
- 3 Un'impressione la mia basata sulla lettura dei testi, che trova conferma nelle parole del critico Emanuele Trevi, stretto amico di Tripodo, il quale ricorda, introducendo la nuova edizione di *Vampe del tempo* (2019): «Avvicinandosi ai cinquanta, era convinto che tutto ciò che aveva imparato possedeva un senso e un valore solo al patto di puntarlo su una posta ancora più alta ed impervia, cercando strade nuove».
- 4 Per questa prima fase, cfr. il capitolo dedicato a Tripodo da Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci")*, Roma, Castelvocchi 2005, pp. 64-82; e più di recente Eleonora Rimolo, *Pietro Tripodo da «Prato pagano» (1985) ad Altre visioni (1991)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, ed. Pensa MultiMedia 2019, vol. III, pp. 249-71.
- 5 Pietro Tripodo, *Altre visioni*, Roma, Rotundo 1991 (rist. a cura di Raffaele Manica, Roma, Donzelli, «Poesia», 34 (2007), da cui si cita).
- 6 Come confermato da tutti coloro che furono vicini al poeta. Si può sentire parlare Pietro Tripodo di *rifacimenti* in una intervista radiofonica, di cui mi ha, con la consueta gentilezza, fornito i files audio Ines Morisani, cugina di Tripodo, che ne cura amorevolmente e infaticabilmente il ricordo.
- 7 Sulle traduzioni da Ibico, cfr. Eleonora Cavallini, *Poeti traduttori di Ibico: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Ead., Alessandria, Edizioni dell'Orso 2017, pp. 123-49.
- 8 Cfr. il saggio di Eleonora Rimolo in questo stesso numero di «Semicerchio».
- 9 Pubblicazione postuma: *Pietro Tripodo traduce Antonio Machado*, introduzione di Roberta Alvitì, con segni e incisioni di Enrico Pulsoni, Roma, Edizioni Il Bulino 2018 (<<http://www.insulaeuropea.eu/2018/11/24/pietro-tripodo-traduce-antonio-machado/>>).
- 10 Lucio Tarquini, *La critica oltre gli amici*, <<https://www.nazioneindiana.com/2014/10/15/pietro-tripodo-la-critica-oltre-gli>>

amici/>, da cui prendo anche la citazione che immediatamente segue, dal saggio di Pietro Tripodo, *Ferma è la notte come una memoria. Appunti di metrica e retorica su "Gioco a nascondere" di Lucio Piccolo*, in «Nuovi Argomenti», 8 (1996).

¹¹ Georg Trakl, *Liriche scelte*, a cura di Pietro Tripodo, Roma, Salerno, «Minima», 22 (1991), p. 14.

¹² Pietro Tripodo, *Paesaggi e sentimenti*, a p. 126.

¹³ Paul Valéry, *Au sujet du Cimetière marin*, in Id., *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, La Pléiade-Gallimard 1957, vol. I, pp. 1496-507, a p. 1507 (corsivi dell'autore).

¹⁴ Ivi, p. 1497.

¹⁵ La traduzione fu pubblicata col titolo di *Sepulcra maris*, in «Dismisura», 57-60 (agosto 1982).

¹⁶ Mi riferisco al commento che ricevette sul finire degli anni Settanta Ignazio Visco, suo amico sin dai tempi del liceo, che ce lo descrive come «una densa, quasi illeggibile e ampiamente ritoccata a mano, appendice filologica e critica di 10 pagine a corpo piccolo e spazio 1 (*Quid valérienne e note*), che, come ricorda Raffaele Manica, all'ultimo minuto [scil. Tripodo] avrebbe poi deciso di non pubblicare» (Ignazio Visco, *Ricordo di Pietro Tripodo*, <<https://www.insulaeuropea.eu/2019/11/04/ricordo-di-pietro-tripodo-di-ignazio-visco/>>). Cfr. anche Raffaele Manica, *Pietro, introduzione*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 113.

¹⁷ Tripodo, *Paesaggi e sentimenti*, p. 126.

¹⁸ Cfr., tra le altre testimonianze, quella di Raffaele Manica, *Notizia sul testo*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 115: «Pietro interveniva infinitamente, instancabilmente, come in una questione di vita e di morte (come è giusto) su quel che scriveva; e lo avrebbe fatto sempre, perfino al terzo giro di bozze e oltre». Cfr. anche la *Notizia sul testo* dello stesso Manica, in cui si mostra la quantità e la qualità delle rinunce e dei mutamenti da un'elaborazione all'altra. È opportuno ricordare qui come anche per lo stesso volume araldiano il poeta già avesse iniziato a progettare una riedizione (impedita dal progresso della malattia), con la revisione del testo tradotto e l'aggiunta del testo originale a fronte e di un cospicuo apparato di note filologiche e di commento.

¹⁹ Paul Valéry, *Calepin d'un poète*, in Id., *Oeuvres*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française 1933, vol. III, pp. 181-97, a p. 187 (corsivo d'enfasi dell'autore).

²⁰ Paolo Canettieri, *Introduzione* a Tripodo, *Arnaut*, p. XXXIX.

²¹ Ho accennato a questa modalità di traduzione in Zeno Verlatto, *La "traduzione filologica" dei trovatori da Giulio Bertoni a Martín de Riquer*, in «Medioevo Europeo», 1/2 (2017), <<http://www.medioevoeuropeo.uniupo.com/index.php/mee/article/view/42>>, pp. 161-84, alle pp. 163-5.

²² Canettieri, *Introduzione*, p. XXXIX.

²³ Cfr. per un complessivo esame delle tecniche di traduzione da Trakl di Tripodo, in confronto con quelle di altri traduttori italiani (Giaime Pintor, Leone Traverso), Elisabetta Mengaldo, *Canto elegiaco o aspra dissonanza? Osservazioni su alcune traduzioni italiane da Trakl*, in «Critica del testo», XII, 2/3 (2009), pp. 325-45.

²⁴ Si veda d'altronde l'accurata e meticolosa analisi dei valori soprattutto sintattici e lessicali della poesia trakliana proposta da Tripodo stesso nella breve ma densissima introduzione alle

Liriche scelte, pp. 7-20, e soprattutto nella *Nota linguistica* che chiude il volume (pp. 120-36).

²⁵ Emanuele Trevi, nella postfazione all'ed. del 1991 di *Altre visioni*, sottolinea come «secondo un duplice movimento (solo in apparenza contraddittorio) di selezione e amplificazione», nelle traduzioni da Shakespeare «molti suggerimenti [...] non vengono dunque accolti da Tripodo, che in compenso arricchisce i testi originali di nuovi materiali» (prendo la citazione dalla scheda dedicata al poeta da Andrea Cortellessa, nell'antologia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, et alii, Roma, Luca Sossella editore 2005, pp. 577-9, a p. 577).

²⁶ Riproduco il testo inglese da William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli 2013 (prima ed. 1991), p. 202.

²⁷ Tripodo, *Altre visioni*, p. 11 (corsivo d'enfasi mio, come gli altri di qui in avanti).

²⁸ In una versione più tarda della poesia, forse pensata per una riedizione, Tripodo variava la sola prima occorrenza di «evi» in «ere», ma in una riformulazione globale dei primi due versi (in cui conta senz'altro il nuovo rapporto fonico tra *ere* e *irremediabile*): «Quanto al tempo, mare irremediabile, / grotta o canale o stagno / del meno lene gocciare le ere / ogn'istante d'aurora boreale» (traggo la versione alternativa da Manica, *Notizia sul testo*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 123).

²⁹ Le piramidi e le arche, questa volta con gli antichi altari (*are*) e le *torri*, appaiono anche nel rifacimento del sonetto LXIV: «Vidi la mano oltraggiosa del tempo / lo splendore guastar di antichi imperi, / le *arche* dei compiuti giri del sole / cariansi e rase *torri* superbe / e il bronzo eterno e le *are* e le *piramidi* / spengersi contro la morte o il tempo» (Tripodo, *Altre visioni*, p. 40). Cfr. Shakespeare, *Sonetti*, p. 194: «When I have seen by Time's fell hand defaced / The rich proud cost of outworn buried age, / When sometime lofty towers I see down-razed, / And brass eternal slave to mortal rage».

³⁰ Shakespeare, *Sonetti*, p. 186.

³¹ Ivi, p. 196.

³² Tripodo, *Vampe del tempo*, p. 89: «Una sylvia bigia sull'olivastro, forse un beccafico o una scalciaiola o un forapaglia, e sul melograno potato e un po' secco, quizzando col suo bianco, uno sticcino; e i colori viventi a volte quasi quelli di cose immobili e solenni». Si noti come le «cose immobili e solenni» sembrino rimandare alle piramidi e arche e are, e a quel senso di impassibile eternità che avevano già nelle traduzioni shakespeariane di *Altre visioni*.

³³ Rimando per i due poeti alle ottime schede di Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, rispettivamente alle pp. 63-86 e 87-110.

³⁴ Sulla fortuna del genere metrico nel secolo scorso, cfr. almeno Carlo Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di Maria José de Lancastre, Silvano Peloso e Ugo Serani, Viareggio-Lucca, Baroni 1999, pp. 541-9.

³⁵ *Le canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi 1978, 2 voll. (nuova ed.,

- Firenze, Edizioni del Galluzzo 2015); Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1984 (nuova ed., Arnaut Daniel, *L'aura amara*, a cura di Id., Parma, Pratiche 1996, rist.: Roma, Carocci 2019). Relego qui il mio ricordo personale di come, studente all'Università di Padova, venni a contatto con la traduzione di Tripodo, appena pubblicata, in concomitanza con la frequentazione del corso di Filologia romanza dedicato da Furio Brugnolo ad Arnaut Daniel, alla sestina, e alle sestine. Il volume di Tripodo, ricordo bene, fu portato nel 1998 alla biblioteca di Palazzo Maldura da Carlo Pulsoni, che aveva allora preso servizio a Padova come ricercatore.
- ³⁶ Traggo la notizia dal saggio biografico di Lorenzo Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, apposto a Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori 2018.
- ³⁷ Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, traduzione di Fernando Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia 290» 2000.
- ³⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, in «Paragone», L1, s. III, 27-28-29 (2000), pp. 4-15. Nello stesso anno, e indipendentemente, provvede a un confronto tra le due traduzioni anche Massimiliano De Conca, «Un filo che si dipana senza fine»: tradurre i trovatori, in «Romanica vulgaria. Quaderni», *Studi sulla tradizione*, 15 (1995-7), pp. 93-127.
- ³⁹ P.V. Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, p. 7.
- ⁴⁰ Proprio per l'attitudine alle grandi spartizioni, tale opposizione ha avuto impiego in studi sulla traduzione fortemente spostati verso la sociopolitica, come accade in Lawrence Venuti, il quale ne fa ampio uso. A titolo di curiosità, l'etichetta di *foreignizing translation* (opposta a *domestic translation*) è da lui applicata alle traduzioni di Ezra Pound di poesie del Medioevo romanzo e di Arnaut (cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge 1995, pp. 34-6).
- ⁴¹ Fernando Bandini, *La mantide e la città*, «Lo Specchio», Milano, Mondadori, 1979, pp. 29-30, a p. 29.
- ⁴² Tanto che poesie in latino e in dialetto riempiono la sezione «In lingue morte» della raccolta *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti 1994 (rist. 1995).
- ⁴³ Fernando Bandini, *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio» 1969, pp. 112-4, a p. 112 (ma la poesia risale già alla raccolta «Neve e tuono» del 1962-3).
- ⁴⁴ Così ad esempio De Conca, «Un filo che si dipana senza fine», pp. 95-6.
- ⁴⁵ Tripodo, *Trakl, Nota linguistica*, pp. 120-36, a p. 134.
- ⁴⁶ Riproduco qui e ovunque il testo provenzale dell'edizione di Eusebi del 1996, che è la stessa usata da Tripodo. È bene avvertire che, rifacendosi Bandini a un'altra edizione, cioè quella di Ugo Angelo Canello (*La vita e le opere del trovatore Arnaut Daniel*, ed. critica (...) a cura di Id., Halle, Max Niemeyer, 1883), ho curato di scegliere per il raffronto passi in cui non ci fossero differenze testuali di rilievo.
- ⁴⁷ Lachin, *Note ai testi*, in Bandini, *Arnaut*, p. 90, descrive così l'assetto: «Strofe a due a due uguali; sesta e nona rima fisse; intreccio, di due in due strofe, delle rime -im : -or : -ail : -or : -ail : -im : -ail : -im : -or».
- ⁴⁸ Il calco è, per così dire, indiretto e di compenso. Il verso finale della strofa IV legge, nell'ed. Eusebi (ma esistono soluzioni critiche concorrenti): «mal m'es que lor o cuelha», che letteralmente può essere tradotto: «mi spiace di raccogliero per loro». Tripodo traduce: «nutrimi lì m'è doglia», riprendendo e sintetizzando quanto era espresso nel ragionamento svolto lungo tutta la stanza, in cui il trovatore si scusa con la dama per un suo apparente sviamento (*vau allor*), ponendolo come stratagemma per evitare che i suoi sforzi amorosi siano sottoposti al pericolo dell'indiscrezione (*devinalh*): «Ges per janguelh no vau allor / [...] / mas per paor / del devinalh / [...] / fauc semblan que no-us vuelha / qu'anc no-ns jauzim / de lur noirim» («Non perché io sia un imbroglione mi volgo altrove / [...] / ma per timore dell'indiscrezione / [...] / faccio finta di non volervi / perché mai ci ha dato piacere / ciò di cui essi si nutrono», trad. mia). La traduzione di *cuelha* con «doglia» limita il grado della trasgressione mettendo in campo un provenzalismo della tradizione poetica italiana, che nel contempo anticipa la traduzione del rimema corrispondente della strofa seguente, cioè proprio *duelha* (a sua volta reso con «lagno»).
- ⁴⁹ Che rimanda «il bizzarro è al Campidoglio» a un'espressione proverbiale *montare al Campidoglio* reperito «in una giunta del Tommaseo, nel Tommaseo-Bellini» (Canettieri, *Introduzione*, p. XLII). Andrà notato che la paronomasia si appoggia anche a un complicato e segreto gioco etimologico, in quanto *capduelhar* deriva da *capduelh* 'torre, dongione', la cui base *CAPITOLIUM* concide con quella del *Capitolium* per eccellenza (cfr. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Leipzig, von Walther von Warburg 1940, vol. II, 1, s.v. *capitölium*).
- ⁵⁰ Pur nella diversità delle soluzioni testuali, c'è concordia tra gli editori nell'interpretazione del senso, già suggerito da Canello (*a es dail*, lezione che non soddisfaceva l'editore, cfr. la discussione in Id., *Arnaldo Daniello*, p.198), e confermato da Perugi (*aesdail*: «senza una meta») e Eusebi (*ab esdahl*: «vagando»).
- ⁵¹ Canello, *Arnaldo Daniello*, p.198.
- ⁵² La parola rimane di origine controversa. Il *DEI*, sottolineandone la diffusione norditaliana, propende per la derivazione dal lat. **ANDAGĪNE*, dando in parallelo il francese *andain* (Carlo Battisti-Andrea Zolli, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbèra, 1966², s.v. *andana*), mentre il *DELI* rimane incerto tra la derivazione dall'ital. *andare*, e quella da un lat. volg. **AMBITAGO* (*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli 1999², s.v. *andana*). Solo il *GDLI* sembra propendere per il gallicismo (*andain*, riflesso dal lat. mediev. *andainus* e *andena*, a sua volta dal lat. volg. **AMBITANUS* o, più prob., **ANDAGĪNE*). Pensa invece a un provenzalismo di tardiva importazione Jan Fennis, *Trésor du langage des galères*, Tübingen, Max Niemeyer 1995, p. 214, s.v. *andane*.
- ⁵³ Cfr. Canettieri, *Introduzione*, p. XLI.
- ⁵⁴ Il *GDLI*, per il significato di «strada che passa tra due filari d'alberi», dà un solo esempio letterario, da Giovanni Panzini. Quanto all'uso in poesia, Paolo Canettieri ne segnala la presenza in Sandro Sinigaglia (Canettieri, *Introduzione*, p. XLI). Si noti come, ancora a fine Ottocento, Giuseppe Frizzi, *Fiorentinellerie*, in «Il Baretto», 8 (1876), pp. 68-9, a p. 69, denunciava-

se, con ironia di purista, il termine come uscito «dalla voce rauca pel molto vino bevuto, la qual suona vibrata da' robusti polmoni de' nostri facchini delle strade ferrate».

⁵⁵ Metto da parte, perché non mi sembrano particolarmente rilevanti sul fronte dell'esame stilistico, tanto la congruenza in calco nella resa di *lati* «latino», quanto lo scostamento nella resa del tecnicismo musicale *voutas* tra «nèumi» (con tanto di didascalico accento) in Bandini, e più comunemente «ri-tornelli» in Tripodo. Appena più rilevante stilisticamente la disparità tra la resa di Tripodo del tecnicismo *rim'estrampa* con «rima stramba», calco molto bello ma anche tecnicamente impreciso e semanticamente ambiguo, appetto alla chiosa da manuale di Bandini: «verso senza rima».

⁵⁶ Giacomozzi, *Campo di battaglia*, p. 80.

⁵⁷ Giosuè Lachin, nella nota apposta alla traduzione di Bandini, sottolinea come la tradizione abbia selezionato in Arnaut un tratto di poeta oscuro, che va ben oltre la realtà storica dei suoi testi, aumentato nei moderni da un'indubitabile «distanza e distorsione prospettica» (cfr. Giosuè Lachin, *Note ai testi* in Bandini, *Arnaut*, pp. 81-100, a p. 86)

⁵⁸ Dante Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1946 (= 1965), p. 165.

⁵⁹ Come si intende dalla premessa di Emanuele Trevi all'edizione del 2019 di *Vampe del tempo*.

⁶⁰ E ancora altri se ne concretano in tutto il medesimo testo: «Volta cangiante a vane vampe o vele»; «e ancora dicono fa' presto, svelto / dicono è subito che scende un velo / dicono è adesso che viene il gelo» (ammessa dialefe tra *viene* e *il*); «chiocciano ancora un poco nella palma». Si consideri anche il ruolo strutturante di assonanze e rime, distribuite in tre blocchi, il primo a base (u)o-o: *suono, ascolto, loto*; il secondo a base e-o: *freddo, verso, vespro, tempo, vento, presto, svelto, velo, gelo, vero*; e il terzo ancora (u)o-o: *suolo, volo, poco, fuoco*.

⁶¹ La differente disposizione dei versi nel testo provenzale deriva dall'adesione di Eusebi al partito metricologico di chi considera la stanza fatta di diciassette versi di misura varia (sino al verso di due sillabe), ed è quella per cui opta Bandini. Non posso nascondere di preferire la scelta fatta da Tripodo, di strofe di sette versi con rime interne, come ho mostrato con la mia traduzione della canzone (cfr. Dan Cepraga-Zeno Verlatto, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno 2007, pp. 352-9).

⁶² Trevi, *Premessa* a Tripodo, *Vampe del tempo*.